



madrid

ÁREA DE GOBIERNO DE EMPLEO
Y SERVICIOS A LA CIUDADANÍA

Dirección General de Igualdad de Oportunidades



Presentaciones

- 6 Ana Botella Serrano
Segunda Teniente de Alcalde de Madrid y Concejala del Área de Gobierno de Empleo y Servicios a la Ciudadanía
- 8 Asunción Miura
Directora General de Igualdad de Oportunidades del Ayuntamiento de Madrid

Introducción

- 12 Don Quijote, de escucha a oyente y transmisor de las voces de las mujeres
Fanny Rubio, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Artículos

- 28 Dulcinea: la herencia de la imagen del personaje femenino
Julia Barella, UNIVERSIDAD DE ALCALÁ
- 34 Luces y sombras de las mujeres de la vida libre de Cervantes
Isabel Colón Calderón, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
- 50 Realidad, fantasía y literatura en Aldonza-Dulcinea
Manuel Fernández Nieto, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
- 62 Retratos femeninos en *El Quijote*
M^a Ángeles Grajal, DOCTORA EN MEDICINA
- 68 El feminismo y el (des)orden de las cosas
Teresa Langle de Paz, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
- 72 Ánimos, alivios y altisonancias: arpistas en *El Quijote* y sus precedentes bajomedievales
Josemi Lorenzo Artibas, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
- 88 ¿Por qué Dorotea es desdichada y no infeliz?
Marina Mayoral, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
- 96 La estela múltiple de *El Quijote*, o de damas, quijotas y algunas cosas más
Rosa Pereda, ESCRITORA Y CRÍTICA LITERARIA
- 104 Las mujeres de aquel lugar
Julio Rodríguez Puértolas, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
- 108 El origen de la mujer ilustrada en *El Quijote*
Juana Vázquez, ESCRITORA Y CRÍTICA LITERARIA
- 120 Un basilisco *sans mercy*: Marcela y la tradición misógina medieval
Julio Vélez-Sainz, UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AMHERST
- 136 Siete tesis para no ser incautos al leer *El Quijote*
Iris M. Zavala, UNIVERSIDAD DE UTRECHT

A manera de epílogo

- 156 Molinos de viento y cintas grabadas
Lucía Etxebarria
- 174 Cervantes y las asturianas
Emilio Sola
- 190 Como un Quijote en Nueva York
Marga Clark

Taller de creación

- 200 Quijote. Femenino. Plural. Sanchica, princesa de Barataria
Ainhoa Arnestoy
- 222 Marcela, el sueño de la libertad de las mujeres
Asunción Bernárdez
- 238 Monólogo de Dulcinea a dos voces
Iris M. Zavala
- 252 El sueño de Zoraida
Salomé Aguiar y Juan Luis Bañales

Apéndice

- 262 Las mujeres de *El Quijote*, fichadas
Nuria Manso Yuste y Laura Segovia Torres

Ánimos, alivios y altisonancias: arpistas en *El Quijote* y sus precedentes bajomedievales

Josemi Lorenzo Arribas

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

El arpa es un instrumento asociado en el imaginario occidental de los últimos siglos a las mujeres, dentro de la particular política sexual que se ha aplicado al ejercicio de la música en nuestra sociedad patriarcal. Son mujeres sus principales intérpretes, con una representación, en lo que atañe a este cordófono, que supera al resto de los instrumentos musicales. Se tiende, por otro lado, a tener una imagen de la mujer arpista claramente deudora de la visión romántica, que tan bien expresan los lánguidos versos de la VII Rima de Gustavo Adolfo Bécquer:

*Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueña tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo,
veíase el arpa.*

Efectivamente, este fragmento traduce bien la querencia de las burguesas decimonónicas hacia este instrumento, tañido en sus espaciosos salones por la “mano de nieve” vagarosa que se describe unos versos más abajo. Toda una alegoría de la domesticidad en la línea de la teoría romántica que conceptualiza a las mujeres como “ángeles del hogar”. Es posible que el poeta, además de la referencia, sin duda más cercana, de las costumbres urbanas de los grupos sociales acomodados, también tuviera en mente la cotidiana presencia de este cordófono en el rezo de los salmos de los conventos femeninos, (circunstancia que no se produce en los monasterios de varones, cuyo acompañamiento siempre era con el órgano), experiencia que hoy ya no pertenece a nuestro patrimonio colectivo de referencias. Ese sonido de una o varias arpas redoblando el canto femenino de las voces monacales pudo haber implicado, en el siglo xvi, la suficiente dosis de esencialismo como para no pasar desapercibida por el imaginario romántico. Pero lo cierto es que el arpa continúa siendo un “instrumento femenino”. Hoy, como solistas o, más frecuentemente, como integrantes de la plantilla de las orquestas sinfónicas, es raro ver un arpa que no sea tañida por una mujer.

Pero esta asociación mujeres-arpa no ha sido una construcción estable, como tantas otras. Antes bien, la historia ha pasado por momentos en que el arpa fue tañida principalmente por varones y asociada a ellos. De hecho, fue el “símbolo parlante” que permitió, desde el Románico, identificar al rey David en la iconografía, que a su vez aculturaba modelos grecolatinos de figuras divinas o semidivinas (Apolo, Orfeo) que pulsaban la lira, sustituida por el arpa cuando aquélla

dejó de ser un instrumento en ejercicio. El arpa metaforizó la composición de los salmos del rey cantor: el arpa en sus manos era la Música con mayúscula, la propia disciplina'.

Cervantes vivió en una época en que el arpa se había emancipado de la monodia, principalmente en la Península Ibérica, donde el arpa cromática se instaura y se trata al mismo nivel que la vihuela y los instrumentos de teclado. Es decir, adquiere el estatuto de instrumento polifónico de pleno derecho, como un instrumento musical por antonomasia, y no como mero reforzador de alguna voz, o débil soporte armónico del canto, como en el caso de las arpas medievales. De hecho, los libros con tablatura musical se escribían indistintamente para unos u otros instrumentos capaces de desarrollar la polifonía: *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* (Luis Venegas de Henestrosa, 1577); *Obras para música de tecla, harpa y vihuela... recopiladas y puestas en cifra* (Hernando de Cabezón, 1578), y un siglo después las composiciones de Lucas Ruiz de Ribayaz o Diego Fernández de Huete denuncian la pervivencia de tal tradición. Tañer el arpa, por tanto, requería una habilidad y un conocimiento musical avanzado.

Cervantes, cuyo *Quijote* no descolla precisamente ni por la calidad ni por la cantidad de sus referencias musicales², hace aparecer el arpa en tres contextos, asociados a su vez a tres personajes: dos mujeres y un varón. Pero antes de repasar las/os arpistas del *Quijote*, voy a establecer el paisaje histórico-musical que hace entendibles estas referencias citando someramente precedentes literarios e iconográficos donde aparecen arpistas y aludiendo al particular uso que del arpa se hizo en los conventos femeninos postmedievales.

FLORILEGIO DE ARPISTAS PREQUIJOTESCAS

La tradición de mujeres cantoras y arpistas la podemos rastrear desde la Baja Edad Media, tanto en Europa como en la Península Ibérica, siendo la literatura una de las mejores fuentes documentales, y específicamente la caballeresca³. Isolda, por ejemplo, aprendió no sólo a cantar *lais*, sino también el arte de tañer el arpa y otros instrumentos de cuerda, durante las ausencias del rey Mark, en la versión literaria de Gottfried. En el mismo ciclo, Tristán, a su vez, es consolado al arpa por la dama de Palamède. En el *Roman de Horn*, la princesa irlandesa Lenburc tañe un arpa. Después

de interpretar varias piezas remarca que había oído un *lai* magnífico pero que ella sólo sabía la mitad de él. El arpa pasa a manos de Horn que, lógicamente, lo conocía completo, y lo tañó de tal modo que parecía la armonía celeste. En la novela francesa *Guiron le Courtois*, que hizo fortuna en la Italia del siglo XIV, las mujeres aristócratas aparecen tañendo también con cierta frecuencia. A Florissant, bien dotada para la música, se la reproduce en las miniaturas que ilustran su novela tanto cantando a solo como con otros dos cantores, o con el acompañamiento propio bien de arpa, bien de fidula. En la misma fuente, según la transmite un códice preparado para el rey de Nápoles Luis de Taranto (1352-1362), se describe la interpretación del *lai* de Meliadus en la corte del rey Arturo, y allí, Orgayne, una de las damas de la reina de Escocia, se muestra en una miniatura del códice tañendo con ambas manos y sin plectro un salterio de 16 ó 17 cuerdas simples, aunque el texto la describe como habilidosa *harpeor*, es decir, arpista. De hecho, en otro pasaje, el Caballero es mostrado con un instrumento parecido a una guitarra, y el texto dice que cuando se le pidió que cantase, el tomó el arpa de Orgayne, la afinó y se acompañó, pero en la interpretación que hizo de esta escena el artista plástico encargado de las miniaturas describió a Orgayne terminando la canción al salterio (otro cordófono pulsado), mientras en la misma pintura el Caballero de Léonois comienza su *lai*. Las discrepancias entre el texto y la correspondiente iconografía deben ser explicadas porque el artista del Trecento tradujo la historia a unos términos visuales más familiares para él que los detalles ofrecidos por el narrador francés de un siglo antes. Aparentemente, entonces, el salterio fue un instrumento más apropiado que el arpa para ser tañido por una dama de compañía napolitana de mitad de siglo.

Podemos seguir aduciendo más ejemplos literarios. En la *Crónica* de Salimbene de Adam (siglo XIII) se describe un huerto con frondosa vegetación que lo cubría todo, ideal para el solaz donde "había también jovencitos y muchachas en la flor de la edad, a quienes la belleza de sus vestidos y el encanto de su aspecto conferían amabilidad y distinción. Llevaban en la mano, tanto hombres como mujeres, laúdes y arpas y otros instrumentos, cantando ritmos muy dulces. No había ruido en aquel lugar, nadie hablaba, todos escuchaban en silencio, y la canción que cantaban era rara y bella por su texto...". En la *Historia Apollonii regis Tyri* es Apolonio, el propio rey, quien pide a su hija que toque el arpa para un extranjero inconsolable, y ella lo hizo. Aunque no se explicita si la tañedora, además, cantó o no, el contexto sugiere claramente que sí lo hizo. Apoyando esta posibilidad, en otro manuscrito de la novela, to-

ca la fídula y canta a la vez. En *Cleriadus et Meliadice* se sugiere que ésta, la hija del rey de Gales, cuando contaba siete años, es descubierta en el guardarropa tañendo un arpa. Otro ejemplo es el hada música que aparece en *Aisling Oengusso*, tañedora de un cordófono local similar al arpa, el timpán, que fue capaz de dormir a Oengus.

Como es sabido, las fuentes literarias pueden darnos una imagen un tanto distorsionada de la realidad, y es necesario el contraste con otro tipo de testimonios. En este sentido, también contamos con el caso de mujeres reales, de carne y hueso, aficionadas al instrumento de David. Mención aparte merece la trovera María de Francia, la primera persona en vivir de la literatura en su país, primera en escribir en lengua francesa, y autora de los célebres *lais*, a cuyas formas estróficas seguramente puso música, pero que se ha perdido. Por alguna referencia contemporánea sabemos que se acompañaba a sí misma con el arpa. Mujer decidida, aseguraba que “[q]uien ha recibido de Dios el don de la sabiduría y de la elocuencia no debe ocultarse de ello ni permanecer en silencio, antes bien, manifestarse de buen grado”, afirmación que bien pudo haber sido leída por la quijotesca Marcela, la elocuente y sabia pastora cuyo discurso ha quedado para los restos como una declaración protofeminista de principios, como se puede leer en este mismo volumen.

Habrà que esperar un poco más para asistir a la floración de referencias de mujeres tañendo instrumentos como laúdes, órgano, arpa, fídulas..., que se multiplican por fin en las obras de los siglos xv y xvi. Esto significa que las mujeres estuvieron creando polifonía, improvisando acompañamientos instrumentales polifónicos o leyéndolos de la partitura, y no sólo limitándose a doblar o hacer una única línea melódica complementaria, con lo que a través de un análisis pormenorizado de las intérpretes, relacionándolas con el repertorio ejecutado, podemos descubrir multitud de mujeres en labores de composición musical. Así, Marion, una de las muchas damas de cámara de que disponía Valentina de Orleáns en 1402 era “juglaresa del arpa”, y la hija de Carlos VI de Francia, Isabel, reina de Inglaterra, tañía un arpa que fue reparada en 1405 o, más tarde, Valentina Visconti consta que dedicaba a este instrumento parte de su tiempo, del mismo modo que las mujeres del primer *concerto delle donne* de Ferrara tañeron instrumentos apropiados para acompañarse a sí mismas en la canción a sólo, entre ellos el arpa.

En los reinos ibéricos el arpa se conoció desde antiguo, pero la literatura medieval, que según Corominas cita por primera vez nuestro instrumento (“farpa”) en el *Libro*

de *Alexandre* (siglo XIII), es más reacia que la francesa a mostrarnos mujeres arpistas. Es la documentación la que ofrece más datos, y en concreto la aragonesa, que dieron a conocer por Higinio Anglès y Ramón Menéndez Pidal hace varias décadas. Por ella sabemos de la fama que gozaron en Cataluña las artistas venidas de Inglaterra, entre las cuales adquirieron celebridad las “juglaresas de arpa”, situación que va a cambiar en tiempos del Alfonso el Magnánimo, imponiéndose los arpistas españoles. En 1344 hacía las delicias de la corte “Margarita, juglaressa anglesa”, u otra compatriota de la anterior, Caterina, que se acompañaba a sí misma con el mismo instrumento. Encontramos vinculaciones duraderas en el tiempo, como “Agnes, juglaressa de Anglaterra” que en 1337 recibe 22 sólidos jaqueses y es casi seguro que es la misma “Agneseta juglaressa” que servía en la misma corte en 1342. El 8 febrero 1384 Carlos el Malo regala 30 florines “a una inglesa, juglaresa de arpa en Olite” y, un año después, estaban en la corte de Navarra “Isabel, la cantadera y su marido, juglares del rey de Inglaterra, Ricardo II”. Más generoso, al año siguiente, el mismo monarca pagó “a Isabel, la cantadera, et a su marido, juglares del rey de Aragón, por dono, una vez, XL florines”.

En la corte portuguesa de la infanta doña María (1521-1577), gran melómana al decir de los coetáneos y esposa de un gran mecenas de las artes y en concreto las musicales, João III, se desarrolló la llamada “academia de las consonancias”, donde una de las instructoras, Ángela Sigea, fue una gran música, y cultivó y enseñó este arte en su palacio, el mismo donde Paula Vicente, hija de Gil Vicente y agrupada en el grupo de mujeres sabias de Públia Hortênsia de Castro, fue inscrita en el rol de los *moradores da rainha* en calidad de tañedora de arpa, aunque también danzaba y cantaba.

TESTIMONIOS ICONOGRÁFICOS

En las representaciones románicas de contenido musical el arpa no aparece asociada a las mujeres. No es de extrañar, dado que generalmente la música románica tiene traducción plástica casi monopolizada por los Ancianos del Apocalipsis, el rey David o, marginalmente, la juglaría, masculina en su mayoría. El arpa es otro de los instrumentos favoritos para las mujeres bajomedievales, junto a la fídula, el laúd y el salterio, si bien el primero es el que domina en las obras literarias contemporáneas, y así lo reflejan las fuentes iconográficas góticas.

La gran difusión que alcanzó *De claris mulieribus* de Boccaccio popularizó las miniaturas de damas de alta posición social tañendo instrumentos musicales precisamente porque hizo representar a Safo en el interior de una estancia burguesa aplicada al arte musical, como una deliciosa escena en que se aplica con el arpa de doble orden, junto a una mesa en que descansan, a la espera de ser tañidos, un órgano portativo y un canon. Las interpretaciones que de este modelo hicieron los miniaturistas sucesivos que ilustraron la obra del florentino nos han ofrecido un repertorio iconográfico importantísimo para documentar la actividad musical de las mujeres educadas renacentistas en los siglos xiv, xv y xvi. Además de este modelo de referencia, otras muchas escenas nos informan del gusto de las mujeres por el cordófono. Se ve así en una miniatura de Giovaninno de Grassi (muerto en 1398) para ilustrar un *Taccuino*, un tratado médico-farmacológico árabe; o en una de las imágenes más arquetípicas es el tapiz de Arras, de 1420. Allí, en el espacio de un frondoso jardín una mujer tañe un arpa gótica frente a un caballero, ambos lujosamente ataviados, que porta una partitura conteniendo la canción “De ce que fol pense”, una balada a tres voces de Pierre des Molins que es medio siglo anterior al tapiz, lo que demuestra la pervivencia y el éxito de ciertas composiciones.

La *Pareja de músicos en torno a una fuente*, de Israel van Meckenem (ca. 1450-1503), es el tema de un grabado que representa a un laudista y una arpista que también hace polifonía, al tañer el instrumento a dos manos, el mismo tema de una de las miniaturas del poema *Le Champion des dames* de Martin le Franc, de mediados del siglo xv. En las afueras de una ciudad que se ve al fondo como referencia, representada en un extraordinario tapiz bordado hacia 1500 en Bruselas, los burgueses se divierten un día de campo. Disfrutan ataviadas/os con riquísimos trajes y, sobre un tapete floral exuberante, las mujeres tañen un rabel, arpa y dulcimer. Avanzando el siglo, encontramos *Apolo y las musas*, de Martin de Vos. Aquí, las sublimadas féminas tañen espineta, fidula, laúd y corneta, observándose un cierto interés en la reconstrucción arqueológica a la hora de reproducir la lira de Apolo y el arpa de Terpsícore, musa del canto coral y de la danza, a quien en otras reproducciones no dudan en colocarle un instrumento, que tañe de un modo muy parecido a la guitarra que vino a sustituir a la tradicional lira.

En la Península Ibérica, por el contrario, no abundan las representaciones plásticas de mujeres arpistas, pero sí podemos contemplar una de las más antiguas:

el extraordinario *ensemble* que forman las tañedoras de laúd, arpa, salterio y adufe que, aunque por separado, se grabaron en una arqueta andalusí del siglo xii conservada hoy en la catedral de Palma de Mallorca. Finalmente, por escoger dos muestras muy posteriores, del siglo xvi, contamos con una miniatura de un cantoral cordobés (1502), que muestra a santa Ana, san Joaquín, la Virgen Niña y un testigo, enmarcados por un grupo de músicas/os y danzantes al pie del lecho, entre quienes destaca una mujer que tañe un arpa, otra una viola da gamba, y una tercera danza. En la serie de tapices mitológicos de la Seo de Zaragoza, realizados en talleres de Bruselas, en los de las primeras décadas del siglo xvi, donde la música suele estar representada con función heráldica, hallamos a mujeres tañendo el laúd, órgano positivo, arpa, flauta, cantando y bailando; y en otros de mitad de esa centuria, nuevamente las vemos tañendo arpas, salterios, cantando...

Sería un extenso etcétera dar cuenta de las arpas tañidas por mujeres en la iconografía una vez entrado ya el siglo xvi en el contexto europeo o hispano. Valgan como ejemplos los referidos.

ARPAS DIVINAS EN LOS CONVENTOS HISPANOS EN TIEMPOS DEL QUIJOTE

Pero lo cierto es que el arpa en España en los siglos xvi y xvii fue un instrumento principalmente tañido por varones en el ámbito profano, pero absolutamente extendido en los interiores conventuales femeninos. A juzgar por las referencias en la documentación conventual postmedieval, los instrumentos de uso realmente habitual en los conventos postridentinos fueron, además del órgano por razones obvias, el arpa y el bajón.

Fueron muchas las jóvenes que en época moderna entraron a un convento con la obligación de encargarse de tañer este instrumento, que se empleó para el acompañamiento del canto de los salmos, seguramente doblando la voz y sirviéndola de referencia. Al ser un instrumento más manejable y más económico que el órgano, tanto en cuanto inversión inicial como en su posterior mantenimiento, se procuraba que al menos su presencia estuviera siempre asegurada, a falta del instrumento rey. La tesitura de estas arpas renacentistas y barrocas se adecuaba además bien con el registro y timbre de las voces femeninas, como explica en un tratado de teoría musical (*Escuela Música según la práctica moderna*) el aragonés

Pablo Nasarre en la segunda mitad del siglo xvii, refiriéndose a las religiosas: "...importa mucho que toquen arpa, y acompañen con ella de el mismo modo que con el órgano, por ser instrumento más acomodado para acompañar voces agudas". De la misma opinión debía ser Cervantes, cuando escoge este cordófono para acompañar el canto de sus personajes femeninos en el *Quijote*.

Buenos ejemplos de monjas músicas los ofrecen, por una parte Bernardina Clavijo del Castillo y Gracia Baptista. La primera fue hija de Bernardo Clavijo, y profesa en el prestigioso monasterio dominico de Madrid en tiempos de la redacción de la novela que aquí se homenajea. A ella se refiere Vicente Espinel en la *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618: Descanso 5, relación 3) cuando escribe: "...la niña, que ahora es monja en Santo Domingo el Real, es monstruo de naturaleza en la tecla y arpa", sugiriendo que los conocimientos ya los poseía antes de ingresar en religión y que los desarrolló una vez adquirido el nuevo estado. Aunque, sin duda, la referencia más importante en relación al binomio arpa-monjas lo tenemos en la figura de Gracia Baptista, la desconocida firmante de un himno que Luis Venegas de Henestrosa incluyó en su famosa antología musical, ya citada *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, impreso en la ciudad que vio nacer a Miguel de Cervantes, Alcalá de Henares, en 1557, nueve años después de su venida al mundo. Es un ejemplo significativo porque se trata de la primera muestra musical hispánica cuya atribución femenina es segura, y la primera europea en ver publicada una obra. De su autora sólo sabemos lo que la escueta indicación del índice de la obra nos aporta: "Conditor alme de Gracia Baptista monja folvi". Nada más, pero suficiente para mostrar la destreza compositiva que para estos instrumentos alcanzaron algunas mujeres.

A partir de la segunda mitad del siglo xvi, además de la existencia de estas compositoras tan reacias a ser documentadas, algunos compositores obtendrán éxito en la tarea de componer o arreglar piezas para las capillas musicales de los monasterios femeninos. La mayor parte de ellos eran clérigos asociados al oficio musical catedralicio, o miembros de la misma orden a que pertenecían sus compañeras y a quienes remitían las obras musicales. La maestría musical de algunos de ellos fue un bien apreciado en los conventos femeninos. Por ejemplo don Pedro de Cristo, maestro de capilla del monasterio de Santa Cruz de Coimbra, "tanhedor de tecla, e de baixão, arpa e frauta", que tenía un

modo de hacer las cosas "muy gracioso e de grande conversação", cualidades que se reflejan en sus obras, y que además "tinha graça pera chansonetas, e música alegre", características que explican que fuese procurado por "todos los mosteiros de freyras e de frades".

Con respecto al instrumento en sí, aunque de cronología posterior a los albores del siglo xvii, se conservan tres arpas originales de origen conventual, indicio de la importancia ya reseñada que tuvieron en este contexto: una, de doble orden y de factura típicamente hispana (ca. 1700) que procede del convento de clarisas de Castil de Lences (Burgos), que "según testimonio de las religiosas, se ha seguido tocando hasta hace aproximadamente sesenta años", dos más, y de la misma fecha, del centro carmelita abulense de la Encarnación, más una última, construida en el siglo xvi, que constituye hoy una auténtica joya organológica del convento de Santa Ana (Ávila).

ARPISTAS EN EL QUIJOTE

En su momento advertimos cómo son pocas las referencias a la música en general, y a las mujeres músicas, en particular, en el *Quijote*¹. Se reducen a la alusión a unas endechadoras, la escueta descripción de las habilidades musicales de una joven y, lo que hoy nos interesa, dos mujeres arpistas, constituyendo este cordófono el único instrumento musical tañido en la novela por manos femeninas, que ya lo había hecho tañer a otras dos mujeres más en otras de sus obras, la ninfa Calíope y Policarpa, en *La Galatea* y *Los trabajos de Persiles y Segismunda* respectivamente². Parece que Cervantes, contra la tendencia general, sí tuvo interés en asociar el arpa con las mujeres.

Las dos arpistas quijotescas tienen por nombre Dorotea (I Parte) y Altisidora (II Parte). La primera, que no tañe el instrumento en la novela, explica cómo

*en los ratos que del día me quedaban después de haber dado lo que convenía a los mayores, a capataces y a otros jornaleros, los entretenía en ejercicios que son a las doncellas tan lícitos como necesarios, como son los que ofrece la aguja y la almohadilla, y la rueda muchas veces; y si alguna, por recrear el ánimo, estos ejercicios dejaba, me acogía al entretenimiento de leer algún libro devoto, o a tocar una harpa, porque la experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu*³.

Cierto que esta declaración es un tanto ambigua de interpretar, porque la propia Dorotea mostrará más adelante cómo esos “libros devotos” no fueron su único entretenimiento como lectora, ya que estaba al cabo de la calle en lo que a las aventuras de la literatura caballeresca se refiere. Quizá, por tanto, ese arpa que cita no era sino un ingrediente más de lo que ella creía que tenía que decir (lo que pensaba que su auditorio tenía que escuchar) para pasar como modelo de virtudes, y quizá exorcizar así su calidad de labradora con la alusión a una ocupación propia de mujeres de más rancio abolengo. Si establecemos la ecuación ‘libros devotos’ (en su declaración original) = ‘libros de caballerías’ (en la realidad), aplicándola a la música resultaría ‘arpa’ (declaración) = ‘vihuela, laúd o guitarra’ (realidad), como instrumentos más propios de su condición. Lo que sí demuestra esta alusión es que tañer el arpa, desde luego, entraba dentro del *curriculum* de una dama bien educada de principios del siglo XVII. Este ejemplo es trasladable al propio Cervantes, que si bien prescinde de la “materia musical” en sus obras, en comparación con el uso más frecuente que de ella hacen los literatos contemporáneos, muestra un paisaje en perfecta consonancia con las ideas y la práctica de principios del siglo XVII en Castilla. Obviamente, don Miguel, como atento observador de la sociedad de su tiempo, describe bien y, en concreto, sus mujeres emplean los instrumentos que les eran propios, según la convención social.

La otra tañedora quijotesca es Altisidora. Como ya he explicado alguna vez, el propio nombre de la doncella encierra cierta comicidad, pues relacionado con “altisonante” no parece el más apropiado para una tañedora de arpa, uno de los instrumentos bajos por antonomasia⁷. Quizá el porqué de su nombre propio, invención cervantina, se refiera a la eufonía de su voz, aunque es menos probable, pues esta acepción de *altisonus*, corriente en el latín bajomedieval, es probable que se hubiera perdido ya en época cervantina⁸.

Altisidora, como su compañera Dorotea, también tañe con la misma intención de “componer los ánimos descompuestos”, si bien fingiendo, para ganarse la voluntad del desventurado manchego, que, cuando “sintió tocar un harpa suavísimamente (...) quedó pasmado”, poco acostumbrado a que mujeres de carne y hueso penaran por él de amores. Como sus oídos y su mente sólo sabían de los puntos melódicos que presuntamente cantarían la simpática Dulcinea, hubo de resistir la tentación de estos contrapuntos bien audibles y templados, pues la burlante Altisidora,

“[r]ecorrida, pues, y afinada la harpa”, cantó un romance contrahecho a lo cómico (“Oh tú, que estás en el lecho, / entre sábanas de Holanda”), en el que ella misma publicita su destreza musical: “Mi voz, ya ves, si me escuchas, / que a la que es más dulce iguala”. Don Quijote, ajeno a la burla, aguantó bien la tentación. Un poco más adelante, la misma Altisidora vuelve a la carga y canta, y aunque no conste acompañamiento instrumental alguno, si no tenía el arpa demasiado lejos, es posible que repitiera la actuación al son del cordófono, aunque calla Cervantes, y con su silencio decidimos dejar también en este punto la baldía especulación.

Dentro de este contexto de aparición de la música profana en el *Quijote*, una parte importante de estas referencias lo hace enmarcada en ambientes arcaizantes. Quizá por ello tañe Altisidora, ocupando el espacio tradicionalmente asignado al varón, que con la música alivia su espíritu y trata de atraer al de la amada para quien tañe. Es cierto que “la actividad musical es parte integrante del mundo arcádico, subordinada generalmente al amor”, y Cervantes lo expresa muy bien en este episodio:

Y en esto se sintió tocar una harpa suavísimamente. Oyendo lo cual quedó don Quijote pasmado, porque en aquel instante se le vivieron a la memoria las infinitas aventuras semejantes a aquella, de ventanas, rejas y jardines, músicas, requiebros y desvanecimientos que en los sus desvanecidos libros de caballerías había leído.

Por otro lado, la doncella que tañe es un tipo literario que introduce frecuentemente elementos relajantes y humorísticos en el relato caballeresco, claramente deudor de la tradición medieval, que Cervantes demostró conocer a la perfección⁹. Las pocas referencias musicales quijotescas tienen, muchas veces, el pie forzado de la contrahechura de las novelas caballerescas o pastoriles, donde la música juega un papel, aunque más importante que en el *Quijote*, igualmente decorativo. Dentro de la tradición caballeresca, el guión exigía momentos amenizados con música, generalmente canto, o canto acompañado; del mismo modo, las novelas pastoriles incluyen, como si se tratara de un “hilo musical”, los lamentos cantados de tanto mozo doliente de amores. Ciertamente, esta recurso a lo musical por imperativos de género literario no ayuda demasiado a la hora de encontrar dentro de él datos fiables para conocer mejor la realidad musical de la época.

Es de destacar también que es en los escasos contextos cortesanos que aparecen en el *Quijote* donde hace acto de presencia la música (la real, no la que se cita, como hace Dorotea), como en la corte de la Duquesa. En ambientes rurales era com-

plificado que aparecieran, y la gente sólo escuchaba la música litúrgica y, si había suerte, la del día de la fiesta local. Es precisamente aquí donde hace su aparición Altisidora.

El tercer arpa que aparece en la novela también está asociada a Altisidora, pero sólo porque es en el contexto de la farsa de su resurrección. Ante el falso túmulo que se había preparado en el palacio de la Duquesa para burlar al caballero, con la arpista como muerta fingida, apareció

junto a la almohada del al parecer cadáver, un hermoso mancebo vestido a lo romano, que al son de una harpa que él mismo tocaba cantó con suavísima y clara voz estas dos estancias...¹⁰,

sucedíéndose una chusca:

*En tanto que en sí vuelve Altisidora,
muerta por la crueldad de don Quijote...,*

y otra de Garcilaso. Estos dos poemas son los únicos que aparecen acompañados de música de arpa en el *Quijote*, por tanto.

Cervantes, para hacer todavía más cómica la acción, recurre al mundo clásico, tan contemporáneo en las recreaciones iconográficas de su tiempo, y, cual Apolo con la lira, o mismísimo Orfeo ("no más, cantor divino", le dicen nada más terminado su canto) colocó el arpa, aquí, en manos masculinas por primera y única vez en el *Quijote*.

CODA

Un grabado de 1450 muestra la tentación de san Vito, seducido inútilmente por mujeres músicas para abjurar de Dios. Tales tañedoras se acompañan de arpa y laúd, aunque el santo vuelve su vista hacia los ángeles piadosamente. La tradición tardoantigua que insistía en la necesidad de que las mujeres se mantuvieran en silencio se perpetúa a través de la literatura medieval de cuño homilético o doctrinal. Encontramos alusiones en las homilías de León IV, en los sermones de Cesáreo de Arlés, los escritos de Ivo de Chartres, Hildeberto de Tours, en la Vita de Thomas Becket... En la tradición sermonística, por su dureza y rotundidad destaca en la primera mitad del siglo XIII la del teólogo Santiago de Vitry, quien en su alocución *ad virgines* llega a comparar los cantos y danzas en que participan las mujeres con los ritos diabólicos en los que se parodia la ceremonia religiosa. Los tratados de comportamiento y los de teoría musical de los siglos XVI y

XVII no son muchos más benévolos con la práctica musical femenina, actitud reforzada por la ortodoxia postridentina en España". Frente a esta concepción hostil por parte de varones escritores, Cervantes en ningún momento cae en la fácil tentación de demonizar a las mujeres que disfrutaban de (y/o con) la música. La óptica filofemenina del autor también se extiende a este campo, y nunca hay reprobación moral hacia las mujeres que disfrutaban de la música en sus páginas.

Desde la época griega, la creencia en el *ethos* de la música era universal e indiscutible. Es decir, la música tenía la capacidad de incidir en el estado de ánimo de personas. Había que conocer bien sus propiedades para no lograr efectos indeseados en la audiencia o en quien interpretaba. En el Barroco, la teoría general, reformulada, decía que la música era intrínsecamente capaz de representar afectos particulares, de lo que se sigue que quien se valía de la música, o quien la componía, debía seleccionar la apropiada a cada contexto. El teórico musical Francisco Salinas, en el Prólogo a *De musica libri septem* (1577) afirmaba que "...la música produce en el alma una cualidad en orden a las buenas costumbres". Acorde con la teoría, la Dorotea del *Quijote* decía que *la experiencia* le mostraba que la música componía los *ánimos* y servía de *alivio* a los trabajos "que nacen del espíritu". ¿Se equivocaría Altisidora, incapaz de doblegar el esforzado ánimo del manchego, o es que era éste tan poderoso de por sí que ninguna música del mundo hubiera sido capaz de apartarle de su amada Dulcinea?

Ánimos y alivios. Todo correcto, según la literatura tratadística y según la propia experiencia de la audiencia contemporánea. Las acepciones habituales y actuales de las dos palabras también nos sirven para calificar el resultado que produjeron dos varones con sus publicaciones en relación al binomio mujeres-arpa. El clérigo Luis Venegas de Henestrosa, antologando en 1557 a Gracia Baptista, y el mundano Miguel de Cervantes, confiriendo un protagonismo al instrumento en su principal obra (en sus dos partes, 1605 y 1616) que, si en términos generales pasa desapercibido, sí adquiere relevancia evaluado en el contexto de la música quijotesca, siendo el único instrumento que aparece tañido por manos femeninas. Sólo quedan las altisonancias, que en el caso del *Quijote* y las arpistas se reducen al nombre de una de las tañedoras, Altisidora, y, quizá, a la calificación con que los férreos moralistas evaluarán al *Quijote* por no sancionar moralmente a las mujeres músicas. Entre otras muchas cuestiones que los espíritus sin libertad pueden achacar a esta gran obra, libérrima y genial.

1. RIEGER, Eva (1986): "¿'Dolce semplice'? El papel de las mujeres en la música". *Estética feminista*. Gisela Ecker (ed.), Barcelona, Icaria 176; FRANCO-LAO, Meri (1980): *Música bruja. La mujer en la Música*. Barcelona. Icaria, 36.
2. A partir del siglo XVI la iconografía de Santa Cecilia, como patrona de la música, empleará eventualmente el arpa como icono de la propia música, pero preferirá, sin duda, el órgano para representarla.
3. LORENZO ARRIBAS, Josemi (2005): "Sútiles contrapuntos, plectros mejorables. El Quijote, las mujeres, y la música". *El Quijote en clave de mujer/es*. Fanny Rubio (ed.). Madrid, Editorial Complutense, 367-408.
4. La documentación está toda desarrollada en mi tesis doctoral *Las mujeres y la música en la Edad Media europea: relaciones y significados*, defendida en 2004 en el Dpto. de Historia Medieval de la Fac. de Geografía e Historia de la UCM. Sólo introduzco aquí referencias publicadas en este último año, o alguna necesaria por corresponder a una cita.
5. Otras dos arpistas aparecen en una arqueta conservada en Berlín, más en el Museo de la Colección Kervorkian, en Nueva York (GALÁN Y GALINDO, Ángel (2005): *Marfiles medievales del Islam*. Córdoba, CajaSur, tomo I, 268-9).
6. DE PINHO, Ernesto Gonçalves (1981): *Santa Cruz de Coimbra. Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 57-8.
7. Una buena muestra de arpa solista, tal como las que sonaban en este periodo histórico, se puede encontrar en el CD de Nuria Llopis Areny, la intérprete actual más cualificada en la interpretación antigua, *Ecos de cifras. Música española para arpa de los siglos XVII y XVIII* (por más que el repertorio interpretado es posterior a la época cervantina, ante la falta de repertorio coetáneo para el instrumento). La catedrática de arpa del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, María Rosa Calvo Manzano, también grabó (con una arpa romántica) *El arpa en el renacimiento español*, adaptando el repertorio vihuelístico al instrumento, como era práctica en la época, por más que los criterios interpretativos dejen mucho que desear.
8. *Vid. op. cit.* "Sútiles contrapuntos, plectros mejorables".
9. CALVO MANZANO, María Rosa: "El arpa en la obra de Cervantes". María Rosa Calvo-Manzano y José Prieto Marugán (1999): *El arpa en la obra de Cervantes. Don Quijote y la música española*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 23 y 25. Este libro recopila las citas a este instrumento en las obras cervantinas. Por otro lado, Jorge de Montemayor, en su *Diana*, obra en que Cervantes se apoya en muchas ocasiones, y en concreto en las musicales, ya había hecho

- tañer a una ninfa: "comenzó a tañer en una harpa que en las manos tenía, muy dulcemente, de manera que los que la oían estaban tan ajenos de sí que a nadie se le acordaba de cosa que por él u viesse pasado" (libro IV).
10. *Quijote* I.28, p. 322. Sigo la edición del Instituto Cervantes-Crítica, dirigida por Francisco Rico (Barcelona, 1998).
 11. En oposición a los "altos", más ruidosos, como los de viento-metal.
 12. *Lexicon Musicum Latinarum Medii Aevi*, fasc. 2 (1995): Michael Bernhard (ed.), München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, *sub voce*.
 13. *Quijote* II.44, p. 986.
 14. Este episodio, como era de esperar, ha atraído la atención de los compositores. Así, Rafael Taboada Mantilla compuso en 1905 la serenata burlesca *Altisidora*; el alemán Diether de la Motte, *Ständchen für Don Quixote* para coro masculino a capella (ca. 1960); Ernesto Halffter *Nocturno y Serenata de don Quijote a la enamorada Altisidora* (1981) para coro mixto a capella; el ruso Dimitry B. Kabalevsky escribió una obra vocal con acompañamiento instrumental, la *Serenade of Don Quixote*; y el ciclo de canciones para soprano y piano del argentino Horacio López de la Rosa, *Canciones de Altisidora* (1970), y *Canciones de Don Quijote a Altisidora* (1972), como se explica en "El Quijote en la música vocal" de Lothar Siemens Hernández, texto disponible en la página web del Centro Virtual Cervantes: http://64.233.161.104/search?q=cache:IKenXtmyb14J:cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/siemens.htm+arpa+quijote&hl=es. La escasa iconografía asociada a Altisidora incide también en este punto de su condición de arpista, fuente de inspiración del grabador romántico que podemos ver en la portada de este volumen.
 15. BERRIO MARTÍN-RETORTILLO, Pilar (1994): "Instrumentos musicales en *El pastor de Filida*", *Dicenda*, XII, 11.
 16. *Quijote* II.44, p. 986.
 17. Como lo demuestra Elami ORTIZ-HERNÁN PUPARELI: "Hacia una tipología de los personajes femeninos en los libros de caballerías hispánicos (A propósito de la Antología de libros de caballerías castellanos, editada por José Manuel Lucía)": <http://pamaseo.uv.es/Tirant/Butletti.6/art.resena.elami.htm>
 18. *Quijote* II.69, p. 1186.
 19. Un buen estado de la cuestión se puede leer en la reciente contribución de la musicóloga RAMOS LÓPEZ, Pilar (2005): "Music and Women in Early Modern Spain: Some Discrepancies between Educational Theory and Musical Practice". *Musical Voices of Early Modern Women. Many-Headed Melodies*. Thomasin Lamay (ed.), London, Ashgate, 97-118.